

ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

# I Seminario de Análisis Crítico de la Realidad Argentina 1984 -1999



## LUIS FELIPE NOÉ

# "Arte y conciencia"

**I**

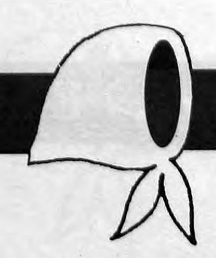
Voy a hablar de arte y conciencia. Desde luego hay un implícito hoy y aquí. Pero me resulta imposible referirme al presente de la conciencia artística argentina sin aludir a la conformación de ésta y, por otra parte, también me resulta imposible meterme en semejante tarea sin antes entrar en el campo teórico respecto de los conceptos de arte y conciencia, y particularmente de la relación entre ellos. De no hacerlo edificaría una construcción absolutamente endeble, ya que se haría sobre bases equívocas.

En el contexto en el que estoy hablando –la Asociación Madres de Plaza de Mayo–, teniendo en cuenta su lucha permanente para esclarecer la verdad y tener justicia podrá parecer para algunos mera retórica metafísica, hablar de arte y conciencia sin darles un fuerte contenido político-social a ambos términos. Sin embargo quiero aclarar que voy a hablar de arte y conciencia y no de arte y compromiso. Conciencia y compromiso son términos que se tienden a asociar en la práctica política. Y también es cierto que toda toma de conciencia artística supone un compromiso. Por esto para muchos el arte en tanto conciencia debe cumplir una función de compromiso político y más particularmente revolucionario. Desde este punto de vista es correcta y natural esa expectativa, pero yo quiero referirme a un acto anterior: al arte como toma de conciencia de las cosas y de la relación entre ellas. Y también a la conformación de una conciencia contextual a través del arte, en particular en nuestro país. Entonces, no se sorprendan si hasta me refiero al paisaje. La conciencia del contexto pasa por todos los aspectos, desde los ecológicos hasta los políticos, pasando por los lingüísticos.

Se me dirá que todo arte es político y de alguna manera es cierto, pero ante todo, antes de merecer el calificativo "arte", hay un hombre que se interroga sobre el entorno.

No se trata de partir de una definición de arte, concepto vago que abarca fenómenos tan diferentes como la danza y la arquitectura, sobre todo cuando está implícito –por ser yo un artista plástico– que me referiré a las artes visuales. Pero por cierto que no puedo dejar de señalar que la palabra arte funciona como común denominador de esos diversos lenguajes particulares que son los lenguajes artísticos.

Si el lenguaje habitual, ese que damos por sentado cotidianamente, está centrado en el hecho de que suponemos ya los nombres de las cosas y que, por lo tanto, con ellos nos comunicamos entre nosotros, utilizándolos como có- ▶





# “Arte y c

**LUIS FE**



“Ladra el ladrón ladrado” (o “Jeroglífico paraguayo encontrado en Buenos Aires”). 19

digos clave, es también cierto que –como ha dicho Aldo Pellegrini– “la poesía trata de decir con palabras lo que las palabras no pueden decir”. El poeta con el material palabras trata de denominar lo innominado. El músico lo intenta con sonidos. Y el pintor, con un complejo hecho por líneas, espacios y colores con los que elabora una imagen de relaciones complejas. Si en el lenguaje habitual se parte de esos códigos organizados en idiomas, en los lenguajes artísticos en cambio se establecen códigos, se los inventan. Hoy día hasta la publicidad, basada en la comunicación masiva, utiliza la imagen humana elaborada por Picasso, esa misma imagen que hasta los años sesenta producía desconcierto y horror. Pero ahora ya es un código supuesto. El lenguaje de las palabras, en realidad, no tiene códigos. Son los idiomas o lenguajes que los tienen. Y es así que nos acostumbramos a que las cosas lleven nombres y nos parece de lo más natural que una mesa se llame mesa. Sólo somos conscientes de que se trata de una ficción cuando nos enfrentamos a un idioma extranjero, porque en verdad la realidad, ésta en la que andamos entre las cosas, no tiene nombres.

El plano del lenguaje es una superestructura ficcional donde la realidad es simbolizada por palabras. De esta ficcionalidad estamos tan habituados, que sólo reparamos en ella cuando lo que nos dicen y lo que es, no coinciden. Por ejemplo, no encuentro mis anteojos y pregunto dónde están y me responden “en el cajón derecho del escritorio”. Voy allí y no están, pero en las palabras estaban y me llevaron a trasladarme hasta el escritorio. Es así que en la vida cotidiana vemos que el lenguaje habitual tiene dos dimensiones y no una sola como generalmente se supone, la de ser comunicación. Existe latentemente otra característica del lenguaje, que es la de ser ficción. Esa ficcionalidad es creativa no cuando se dan los nombres como supuestos sino cuando se los crean. Esa es la dimensión que desarrollan los lenguajes artísticos. El aspecto nó meramente comunicativo e informativo, sino ese que le llevó a Hegel a definir al lenguaje como “el estar ahí del espíritu”, es el que desarrollan los lenguajes artísticos. Ese aspecto lo podemos llamar traslativo, porque justamente sirve para que el espíritu esté allí. No se parte, en este caso, del supuesto comunicativo, sino que cuando recién el espectador reconoce que el “espíritu está allí”, se establece la comunicación.

En la superestructura ficcional de los lenguajes reside la mentira vulgar, pero también el engaño artístico, que pueden manifestarse de muy diversas maneras, desde la trampa al ojo en la que pueden hacernos caer una pintura muy detallada de algo que podemos suponer como real, hasta la aventura de Orson Welles de informar sobre la llegada de los marcianos con la consecuente desesperación de multitudes. Esa ficcionalidad del lenguaje es la que sirvió al nazismo para manipular a la gente, pero es también cierto que esa ficcionalidad posible es la clave de las grandes creaciones artísticas.

Con sonidos, con palabras, o con los ingredientes estructurales de la imagen pictórica –líneas, colores y espacios– los artistas nominan de vuelta al mundo. El Greco, a través de su manera de representar la figura humana, nos bautiza de nuevo al hombre y nos hace ser conscientes de ver así lo humano. Pero Rembrandt nos propuso otra manera y Picasso otra, por ejemplo. Todas son formas de nominar al hombre. Ellos son inventores de idiomas. Van Gogh, por ejemplo, vería los zapatos como cualquiera de nosotros. Pero cuando se traslada en el ejercicio de la invención de su idioma nos revela unos zapatos que por algo los reconocemos diciendo “los zapatos de Van Gogh”. El artista, al nominar de vuelta las cosas y al vacío que hay entre las cosas, nos hace ser conscientes de una dimensionalidad de ellas que desconocíamos hasta ese momento. Por ejemplo Van Gogh en esos zapatos que pinta nos revela el mundo del labriego.

Cuando los artistas se trasladan montados en un medio particular, signado por el lenguaje artístico elegido, sonidos, palabras, etcétera, deviene otro. No es mera expresión, en todo caso es expresión de otredad. Es allí que Rimbaud dice “yo es otro”. En la vida cotidiana, en la realidad-realidad, él era él. Devenía otro en el acto poético, en el acto del habla. Es por esto que consiste en un traslado. Ser artista es tener esa capacidad de trasladarse a un campo ficcional en donde el mundo se denomina de vuelta. El músico nomina no cosas sino el clima entre las cosas. El pintor, al representar una botella está diciendo “botella” y también está hablando del clima que rodea la botella, por esto la pintura está entre la impresión y la sugerencia a partir de lo abstracto de la música y la concreción nominativa de la literatura. Pues bien, el artista trasladado al plano ficcional y lingüístico, desde donde nos hace tomar conocimiento de nuevas dimensiones de la realidad, también, simultáneamente, toma conciencia de la realidad lingüística del medio artístico que ha elegido para bautizar de nuevo al mundo. En este punto reside la relación entre arte y conciencia.

El objeto-pretexto que el artista elige para trasladarse a él puede ser banal, pero en ese traslado puede darnos una visión del mundo. Las naturalezas muertas que Braque pintó durante la Segunda Guerra Mundial, nos refieren a un mundo cotidiano que se quiebra. Así también podría decir que toda la pintura de Picasso –y no sólo el *Guernica*– es arte político. Hay una conciencia de contexto histórico que la hace política más allá del objeto pretexto que utilice como punto de partida. Hasta un mero retrato de mujer. La conciencia de la imagen del hombre ha cambiado a partir de Picasso y sus contemporáneos. Y todo acto de conciencia en el seno de la comunidad deviene político. ¿O por qué si no un movimiento políticamente reaccionario como el nazismo era antivanguardista? Porque antes de ser moda la actitud vanguardista se caracteriza por dudar y cuestionar supuestos establecidos.

Como nos precisa Walter Benjamin, “hay un lenguaje de la escultura, de la pintura, de la poesía”. “Como el lenguaje de la poesía está fundado –si bien no sólo, sin embargo siempre– en el lenguaje nominal del hombre, se puede muy bien pensar que el lenguaje de la escultura y de la pintura esté fundado en ciertas especies del lenguaje de las cosas. Que se realiza en ellas una traducción del lenguaje de las cosas a un lenguaje infinitamente superior y, sin embargo, quizás aún de la misma esfera. Se trata aquí de lenguajes no nominales, no acústicos. De lenguajes de la materia respecto de lo que es preciso pensar en la afinidad material de las cosas, en su comunicación.” Aclaro, son lenguajes que no son nominales porque no parten de los nombres, pero que pueden ser llegar a un equivalente de la nominación a través del hecho de dar de nuevo una imagen de la cosa. Esta recreación es la revelación de una conciencia. De esto se trata cuando hablamos de conciencia artística. Es una conciencia nominativa explícita o implícitamente. Y la cosa deviene otra cosa –la obra– que participa en la realidad con su sola presencia: una vez formulada se agrega a la realidad e interfiere en ella.

## II

El proceso de la conciencia artística en una sociedad es algo así como la invención de un idioma. O sea de un sistema de nominaciones. Una cultura es una invención supralingüística, porque los seres humanos de una determinada sociedad, a través de diferentes lenguajes –los de las palabras, los de los sonidos y los visuales– elaboran un tejido ficcional que constituye su realidad cultural. Cuando recibimos noticias, a través de sus manifestaciones, de una cultura absolutamente procesada (Egipto antiguo por ejemplo), lo que recibimos son testimonios de una estructura ficcional, elaborada societariamente en un lugar y tiempo determinados: momias, frisos, collares y pirámides componen entre tantos elementos un supralenguaje por el cual ese pueblo se identificó y perdura eternamente en la historia. Su arte es el resplandor de su conciencia cultural. Las realidades culturales son realidades ficticias, pero identifican a los pueblos. Ante todo son el espejo donde se identifican y toman conciencia de sí. Una pequeña anécdota: en una oportunidad un embajador argentino me agasajó con motivo de una exposición mía en el país donde él estaba destinado. En el brindis expresó que al fin había podido ocuparse de aspectos culturales porque, según dijo, lo primero es lo primero y lo segundo es lo segundo. Yo respondía agradeciéndole, pero señalándole que lo segundo es lo primero, porque, por ejemplo, de Egipto lo que realmente sabemos es ese resplandor de su conciencia cultural. Su historia política económica es, en cambio, materia exclusiva de eruditos. Pero también es cierto que la conciencia cultural que el arte manifiesta es resultado de un proceso de maduración societaria. La modificación de la realidad no es un campo de la acción artística, pero, sin embargo, el arte tan sólo por incorporarse a la realidad a través de las obras que le dan existencia se va conformando societariamente como conciencia mítica.

En tal sentido, sin tener como otros países un pasado precolombino fundamental, debemos estar orgullosos de haber elaborado en dos hitos culturales: uno musical; el tango y otro constituido por el tejido literario producto del entrecruzamiento de dos líneas que nacen en el siglo XIX: por un lado, la tipificada en el *Martín Fierro*, de José Hernández, establece el mito inicial de nuestra conciencia cultural, y, por el otro, la que se debate entre sus propios fantasmas de civilización y barbarie tipificada en el *Facundo* de Sarmiento, quien hace –en su pasión contradictoria– el mejor homenaje literario a lo que dice aborrecer. Líneas éstas en el siglo XX que se cruzan permanentemente de manera que el nombre de “literatura fantástica” pueda involucrar a los más notables escritores argentinos desde Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Borges hasta el implacable Rodolfo Walsh, desnudando la realidad con su pasión por la verdad.

En el campo de las artes visuales, el proceso es rico, pero aún no ha llegado a una madurez equivalente. Tal vez porque ellas, por lo general, maduran en una etapa avanzada del proceso cultural de una sociedad, ya que espejan conscientemente la imagen que de sí mismas tienen los pueblos. Esto ha llevado a errados planteos ontológicos en demanda de la propia identidad, acerca de los cuales en una oportunidad he escrito: “La cuestión de la identidad en el arte de América latina pareciera una espada de Damocles suspendida sobre la cabeza de los artistas de esta parte del mundo, la es-



# "Arte y conciencia"

**LUIS FELIPE NOÉ**

digos clave, es también cierto que –como ha dicho Aldo Pellegrini– "la poesía trata de decir con palabras lo que las palabras no pueden decir". El poeta con el material palabras trata de denominar lo innominado. El músico lo intenta con sonidos. Y el pintor, con un complejo hecho por líneas, espacios y colores con los que elabora una imagen de relaciones complejas. Si en el lenguaje habitual se parte de esos códigos organizados en idiomas, en los lenguajes artísticos en cambio se establecen códigos, se los inventan. Hoy día hasta la publicidad, basada en la comunicación masiva, utiliza la imagen humana elaborada por Picasso, esa misma imagen que hasta los años sesenta producía desconcierto y horror. Pero ahora ya es un código supuesto. El lenguaje de las palabras, en realidad, no tiene códigos. Son los idiomas o lenguajes que los tienen. Y es así que nos acostumbramos a que las cosas lleven nombres y nos parece de lo más natural que una mesa se llame mesa. Sólo somos conscientes de que se trata de una ficción cuando nos enfrentamos a un idioma extranjero, porque en verdad la realidad, ésta en la que andamos entre las cosas, no tiene nombres.

El plano del lenguaje es una superestructura ficcional donde la realidad es simbolizada por palabras. De esta ficcionalidad estamos tan habituados, que sólo reparamos en ella cuando lo que nos dicen y lo que es, no coinciden. Por ejemplo, no encuentro mis anteojos y pregunto dónde están y me responden "en el cajón derecho del escritorio". Voy allí y no están, pero en las palabras estaban y me llevaron a trasladarme hasta el escritorio. Es así que en la vida cotidiana vemos que el lenguaje habitual tiene dos dimensiones y no una sola como generalmente se supone, la de ser comunicación. Existe latentemente otra característica del lenguaje, que es la de ser ficción. Esa ficcionalidad es creativa no cuando se dan los nombres como supuestos sino cuando se los crean. Esa es la dimensión que desarrollan los lenguajes artísticos. El aspecto no meramente comunicativo e informativo, sino ese que le llevó a Hegel a definir al lenguaje como "el estar ahí del espíritu", es el que desarrollan los lenguajes artísticos. Ese aspecto lo podemos llamar traslativo, porque justamente sirve para que el espíritu esté allí. No se parte, en este caso, del supuesto comunicativo, sino que cuando recién el espectador reconoce que el "espíritu está allí", se establece la comunicación.

En la superestructura ficcional de los lenguajes reside la mentira vulgar, pero también el engaño artístico, que pueden manifestarse de muy diversas maneras, desde la trampa al ojo en la que pueden hacernos caer una pintura muy detallada de algo que podemos suponer como real, hasta la aventura de Orson Welles de informar sobre la llegada de los marcianos con la consecuente desesperación de multitudes. Esa ficcionalidad del lenguaje es la que sirvió al nazismo para manipular a la gente, pero es también cierto que esa ficcionalidad posible es la clave de las grandes creaciones artísticas.

Con sonidos, con palabras, o con los ingredientes estructurales de la imagen pictórica –líneas, colores y espacios– los artistas nominan de vuelta al mundo. El Greco, a través de su manera de representar la figura humana, nos bautiza de nuevo al hombre y nos hace ser conscientes de ver así lo humano. Pero Rembrandt nos propuso otra manera y Picasso otra, por ejemplo. Todas son formas de nominar al hombre. Ellos son inventores de idiomas. Van Gogh, por ejemplo, vería los zapatos como cualquiera de nosotros. Pero cuando se traslada en el ejercicio de la invención de su idioma nos revela unos zapatos que por algo los reconocemos diciendo "los zapatos de Van Gogh". El artista, al nominar de vuelta las cosas y al vacío que hay entre las cosas, nos hace ser conscientes de una dimensionalidad de ellas que desconocíamos hasta ese momento. Por ejemplo Van Gogh en esos zapatos que pinta nos revela el mundo del labriego.

Cuando los artistas se trasladan montados en un medio particular, signado por el lenguaje artístico elegido, sonidos, palabras, etcétera, deviene otro. No es mera expresión, en todo caso es expresión de otredad. Es allí que Rimbaud dice "yo es otro". En la vida cotidiana, en la realidad-realidad, él era él. Devenía otro en el acto poético, en el acto del habla. Es por esto que consiste en un traslado. Ser artista es tener esa capacidad de trasladarse a un campo ficcional en donde el mundo se denomina de vuelta. El músico nomina no cosas sino el clima entre las cosas. El pintor, al representar una botella está diciendo "botella" y también está hablando del clima que rodea la botella, por esto la pintura está entre la impresión y la sugerencia a partir de lo abstracto de la música y la concreción nominativa de la literatura. Pues bien, el artista trasladado al plano ficcional y lingüístico, desde donde nos hace tomar conocimiento de nuevas dimensiones de la realidad, también, simultáneamente, toma conciencia de la realidad lingüística del medio artístico que ha elegido para bautizar de nuevo al mundo. En este punto reside la relación entre arte y conciencia.

El objeto-pretexto que el artista elige para trasladarse a él puede ser banal, pero en ese traslado puede darnos una visión del mundo. Las naturalezas muertas que Braque pintó durante la Segunda Guerra Mundial, nos refieren a un mundo cotidiano que se quiebra. Así también podría decir que toda la pintura de Picasso –y no sólo el *Guernica*– es arte político. Hay una conciencia de contexto histórico que la hace política más allá del objeto pretexto que utilice como punto de partida. Hasta un mero retrato de mujer. La conciencia de la imagen del hombre ha cambiado a partir de Picasso y sus contemporáneos. Y todo acto de conciencia en el seno de la comunidad deviene político. ¿O por qué si no un movimiento políticamente reaccionario como el nazismo era antivanguardista? Porque antes de ser moda la actitud vanguardista se caracteriza por dudar y cuestionar supuestos establecidos.

Como nos precisa Walter Benjamin, "hay un lenguaje de la escultura, de la pintura, de la poesía". "Como el lenguaje de la poesía está fundado –si bien no sólo, sin embargo siempre– en el lenguaje nominal del hombre, se puede muy bien pensar que el lenguaje de la escultura y de la pintura esté fundado en ciertas especies del lenguaje de las cosas. Que se realiza en ellas una traducción del lenguaje de las cosas a un lenguaje infinitamente superior y, sin embargo, quizás aún de la misma esfera. Se trata aquí de lenguajes no nominales, no acústicos. De lenguajes de la materia respecto de lo que es preciso pensar en la afinidad material de las cosas, en su comunicación." Aclaro, son lenguajes que no son nominales porque no parten de los nombres, pero que pueden ser llegar a un equivalente de la nominación a través del hecho de dar de nuevo una imagen de la cosa. Esta recreación es la revelación de una conciencia. De esto se trata cuando hablamos de conciencia artística. Es una conciencia nominativa explícita o implícitamente. Y la cosa deviene otra cosa –la obra– que participa en la realidad con su sola presencia: una vez formulada se agrega a la realidad e interfiere en ella.



"Ladra el ladrón ladrado" (o "Jeroglífico paraguayo encontrado en Buenos Aires"). 1992. Técnica Mixta. 195 x 240 cm.

## II

El proceso de la conciencia artística en una sociedad es algo así como la invención de un idioma. O sea de un sistema de nominaciones. Una cultura es una invención supralingüística, porque los seres humanos de una determinada sociedad, a través de diferentes lenguajes –los de las palabras, los de los sonidos y los visuales– elaboran un tejido ficcional que constituye su realidad cultural. Cuando recibimos noticias, a través de sus manifestaciones, de una cultura absolutamente procesada (Egipto antiguo por ejemplo), lo que recibimos son testimonios de una estructura ficcional, elaborada societariamente en un lugar y tiempo determinados: momias, frisos, collares y pirámides componen entre tantos elementos un supralenguaje por el cual ese pueblo se identificó y perdura eternamente en la historia. Su arte es el resplandor de su conciencia cultural. Las realidades culturales son realidades ficticias, pero identifican a los pueblos. Ante todo son el espejo donde se identifican y toman conciencia de sí. Una pequeña anécdota: en una oportunidad un embajador argentino me agasajó con motivo de una exposición mía en el país donde él estaba destinado. En el brindis expresó que al fin había podido ocuparse de aspectos culturales porque, según dijo, lo primero es lo primero y lo segundo es lo segundo. Yo respondía agradeciéndole, pero señalándole que lo segundo es lo primero, porque, por ejemplo, de Egipto lo que realmente sabemos es ese resplandor de su conciencia cultural. Su historia política económica es, en cambio, materia exclusiva de eruditos. Pero también es cierto que la conciencia cultural que el arte manifiesta es resultado de un proceso de maduración societaria. La modificación de la realidad no es un campo de la acción artística, pero, sin embargo, el arte tan sólo por incorporarse a la realidad a través de las obras que le dan existencia se va conformando societariamente como conciencia mítica.

En tal sentido, sin tener como otros países un pasado precolombino fundamental, debemos estar orgullosos de haber elaborado en dos hitos culturales: uno musical; el tango y otro constituido por el tejido literario producto del entrecruzamiento de dos líneas que nacen en el siglo XIX: por un lado, la tipificada en el *Martín Fierro*, de José Hernández, establece el mito inicial de nuestra conciencia cultural, y, por el otro, la que se debate entre sus propios fantasmas de civilización y barbarie tipificada en el *Facundo* de Sarmiento, quien hace –en su pasión contradictoria– el mejor homenaje literario a lo que dice aborrecer. Líneas éstas en el siglo XX que se cruzan permanentemente de manera que el nombre de "literatura fantástica" pueda involucrar a los más notables escritores argentinos desde Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Borges hasta el implacable Rodolfo Walsh, desnudando la realidad con su pasión por la verdad.

En el campo de las artes visuales, el proceso es rico, pero aún no ha llegado a una madurez equivalente. Tal vez porque ellas, por lo general, maduran en una etapa avanzada del proceso cultural de una sociedad, ya que espejan conscientemente la imagen que de sí mismas tienen los pueblos. Esto ha llevado a errados planteos ontológicos en demanda de la propia identidad, acerca de los cuales en una oportunidad he escrito: "La cuestión de la identidad en el arte de América latina pareciera una espada de Damocles suspendida sobre la cabeza de los artistas de esta parte del mundo, la espada caería sobre los que no aceptan darse cuenta. Se trata de una preocupación lógica como reacción contra la dependencia cultural de Europa y ahora de Estados Unidos. Pero de esta manera, ¿está bien formulado el problema?, me pregunto. Comprendo que terceros, o sea los que provienen de los mencionados países, tambien se lo planteen así por razones de desconocimiento, aunque lo hagan como un policía que requiere documento de identidad, o como un funcionario que solicita la partida de nacimiento. ¿Equivale ésta actitud a preguntarse si existe el arte latinoamericano y, de existir, cómo se define? Pregunta esta absolutamente totalitaria ya que ellos saben bien, y lo defienden como valor supremo, que lo colectivo es polifacético y pluralista". Y más adelante decía: "Al entorno, a sus alcances y a sus características las define el artista. ¿Y quién es éste? Simplemente el que, desde el lenguaje que practica, ejerce la duda como forma de comunicación con lo que lo rodea. Y esto no está compuesto solamente de espectadores, fundamentalmente lo conforman todos los signos del mundo que se le escapan y quiere descifrar. Lo mediato y lo inmediato. Lo aparentemente abstracto y lo aparentemente concreto. Este entorno es simultáneamente universal y particular. En su relación con él, y en la naturaleza del lenguaje que emplea, el artista particulariza temas universales y en la medida en que trasciende temas particulares los universaliza. La conciencia del entorno va de lo personal sensible, lo ecológico a lo sociopolítico. Y en la nominación de lo divergente se va conformando una conciencia artística societaria, o sea, un lenguaje cultural."

## III

Es común escuchar una crítica al arte argentino como atento al mundo exterior. Sin embargo, no hay generación de pintores argentinos, por ejemplo, que no se haya planteado la preocupación por un arte nacional. Tal vez con una premura que llevaba a poner el coche delante del caballo, pero que significaba también una llamada de atención al contexto. Así señala José Emilio Burucúa: "Las artes tuvieron su primer historiador en nuestro país, Eduardo Schiafino, antes de finalizar el siglo XIX. De 1883 datan sus primeros apuntes sobre el arte de Buenos Aires, publicado en el periódico porteño *El Diario*, donde la narración de lo acontecido culmina en un reclamo dirigido a los plásticos para crear un arte nacional. Interesa destacar que esta articulación entre el conocimiento histórico de las artes y las operaciones de conformación de una identidad argentina habría de actuar a partir de entonces, y por más un siglo, como suerte de un bajo continuo de nuestra historiografía artística", dice él. Y yo digo y no sólo en la historiografía sino también en la conciencia artística, como un complejo de culpabilidad. Como que Schiafino era, ante todo, un pintor.

Una dialéctica permanente se estableció desde los años veinte, entre los partidarios de un arte de vanguardia internacional, y los partidarios de un arte auténtico nuestro. Oposición que en 1965, en mi libro *Antiestética*, clasificaba "como absurda por imposible, dado que trata de oponer cuestiones de distinto nivel. Se trata de enfrentar una verdad del arte en relación con el tiempo a otra en relación con el espacio. Cuando es un hecho real que el artista está emplazado en tiempo y lugar".

Aquel que se resiste a las vanguardias no es por conciencia nacional sino porque es un reaccionario. Y es así que un caricaturista hacedor de almanaques para una empresa, alejado de toda posición teórica, elaboró una de las imágenes más singulares del gaucho argentino y de sus paisajes. Me refiero a Florencio Molina Campos.

En sentido inverso, podemos dar el ejemplo de uno de los movimientos artísticos más originales que surgió en la Argentina y que sólo quiso estar en la dimensión temporal e internacional. Me refiero, al arte Madí, al Perceptismo y al arte Concreto-Invención, movimientos que surgieron en la mitad de la década del 40. A pesar de sus planteamientos formales, gran parte de sus integrantes eran militantes o simpatizantes del Partido Comunista. Hablando concretamente de uno de esos artistas, Raúl Lozza, Gabriela Siracusano dice: "Esta renovación en las búsquedas plásticas no estaba exenta de vínculos con la intención de una transformación de la realidad social, integrada a la realidad histórica, que buscaba escapar a la alienación del hombre moderno, lo cual significaba –cita a Loza– 'el respeto al hombre en su conocimiento de la realidad, impulsando su voluntad y su conciencia social de progreso y cambio'. Y Tomás Maldonado, uno de los líderes del grupo Concreto señalaba que 'el arte concreto, al contrario de lo que se cree que es un mero pasatiempo para unos pocos, está llamado a ser el arte social de mañana pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación de la vida'. La relación entre arte revolucionario y revolución social es una tradición desde los tiempos de Courbet, que se reformuló en la Revolución Rusa hasta que irrumpió el stalinismo. Y bajo esta perspectiva, en tiempos del Impresionismo, un testigo de la época afirmaba que 'si la revolución de 1793 (el año de la República) había cambiado política y socialmente el rostro de Francia, en cambio no había conseguido diferenciar a la pintura de la literatura. Es por ello –decía– que la revolución impresionista no es más que un episodio diferido de la revolución de 1793'." Es curiosa esta nivelación de la conciencia lingüística en el campo artístico a la conciencia revolucionaria en el campo social. Pero puede comprenderse si se tiene en cuenta lo que antes dije respecto de la relación dialéctica entre el campo de la "realidad-realidad" y el campo de la "realidad-ficción" donde reside el arte.

## IV

En este proceso dialéctico entre vanguardias y defensores de un arte nacional, que concebían más como un ideal a alcanzar que como una propuesta certera, se fueron dando alternativamente síntesis que marcan capítulos fundamentales de la conciencia artística nacional.

Así Xul Solar, al comienzo de las primeras vanguardias, formulaba un juego constructivo, pero con una conciencia de yuxtaposiciones que sólo un miembro de una sociedad elaborada por yuxtaposiciones puede tener. Y si era necesario referencias para que alguien no se equivocara, las banderitas argentinas abundan en su obra.

Otro ejemplo: Spilimbergo, tensionado entre su amor por el Renacimiento del país de sus ancestros y la modernidad poscubista, nos ofrece la visión consciente de la inmigración argentina. Pertenencia y ajenidad son las claves de su obra. En definitiva, un arte de la inmigración en un país de inmigrantes ¿no es un arte nacional? Berni tiene muchos elementos comunes con Spilimbergo, pero los más propios e interesantes son los que no tiene en común. Artista, militante político y pintor abierto a su tiempo y no sólo a él generacionalmente, sino incluso a los posteriores, va tomando conciencia del enmarañamiento crítico social argentino con el lenguaje pictórico apropiado para identificarlo. Es así que en los sesenta, el maestro se hace discípulo de los artistas mucho más jóvenes que proponían una libertad desconocida hasta entonces en la utilización de materiales y experiencias. Pero, para reconvertirse en maestro y señalarles un acto de conciencia del entorno. Berni, sin plantearse la cuestión del arte nacional, tan sólo enseñando a mirar el entorno con conciencia social y temporal, hizo una contribución fundamental en el proceso de una conciencia artística argentina. La actitud de conciencia social como tema en la pintura argentina tenía ya muchos antecedentes pero no constituía, pese a su gran dominio técnico, actos de lo que es señalado como conciencia nominativa. O sea, mostrar la sorpresa de encontrar una visión nueva sobre lo que ya creíamos entendido. Y es lo que hizo Berni. En el límite entre el siglo XIX y XX, artistas como Reinaldo Giúdice, Ernesto De la Cárcova, Eduardo Sívori y Pío Collivadino hicieron obra de contenido social claro y que aún subsisten en la memoria de lo que podríamos llamar el "cuerpo místico" del conjunto de los artistas, más allá de los tiempos, de la pintura argentina. Pero también es cierto que estas obras aparecen en ellas como temas entre otros y no como una óptica para asumir el entorno. Es la diferencia que existe entre ellos y Berni.

Pero también es claro que las condiciones temporales habían cambiado drásticamente. La conciencia del entorno, en una íntima relación forma-contenido, se había manifestado con anterioridad en dos artistas muy disímiles. Uno de Tucumán, Gramajo Gutiérrez, y otro de la Boca, Quinquela Martín. Son testimonios desde la experiencia de lo popular. El primero lo hace pese a una sólida formación en la tradición pictórica española, dándole lugar no sólo al tema sino a la sensibilidad de su pueblo. Curiosamente coincide con la revalorización del color en su capacidad adjetivadora, con las vanguardias de comienzo del siglo, pero con una valorización simultánea del dibujo en tanto descripción. El segundo, estibador en su juventud, nos da a pura materia y color, a pura sensibilidad, una imagen del puerto que paradójicamente salpicó sobre todo su barrio, la Boca. Las casas se pintaron con los colores de los barcos y él llegó a pintar hasta un trolebús con esos colores. El se basó en una tradición popular y, al mismo tiempo, se transformó en el gran animador para que esa tradición se convirtiese en un modelo de ver, interpretar y definir. La conciencia boquense se enunció a través de él.

Lo que hoy se llama "conciencia ecológica" tuvo su larval manifestación en numerosos paisajistas. Pero aquí debemos hacer una reflexión. Los primeros índices de una nueva sensibilidad se manifiestan a comienzos de siglo en la Argentina a través de algunos paisajistas: en particular Malharro. Pero el arquetipo del paisajismo argentino en la primera cuarta parte de este siglo está encarnado en la figura de Fernando Fader, de tradición impresionista, pero alemana y no francesa. Una de las características de este paisajismo, que tuvo numerosos adeptos, es el accidente. Son paisajes poblados de animales o cosas, a veces personas y sobre todo árboles o piedras. La inmensidad de la pampa los arredraba a los paisajistas de esa época. Así uno de ellos, Octavio Pinto, en 1926, en una conferencia titulada "El paisaje de los argentinos", tenía el coraje de se-

# nciencia"

## IPE NOÉ



2. Técnica Mixta. 195 x 240 cm.

pada caería sobre los que no aceptan darse cuenta. Se trata de una preocupación lógica como reacción contra la dependencia cultural de Europa y ahora de Estados Unidos. Pero de esta manera, ¿está bien formulado el problema?, me pregunto. Comprendo que terceros, o sea los que provienen de los mencionados países, tambien se lo planteen así por razones de desconocimiento, aunque lo hagan como un policía que requiere documento de identidad, o como un funcionario que solicita la partida de nacimiento. ¿Equivale ésta actitud a preguntarse si existe el arte latinoamericano y, de existir, cómo se define? Pregunta esta absolutamente totalitaria ya que ellos saben bien, y lo defienden como valor supremo, que lo colectivo es polifacético y pluralista". Y más adelante decía: "Al entorno, a sus alcances y a sus características las define el artista. ¿Y quién es éste? Simplemente el que, desde el lenguaje que practica, ejerce la duda como forma de comunicación con lo que lo rodea. Y esto no está compuesto solamente de espectadores, fundamentalmente lo conforman todos los signos del mundo que se le escapan y quiere descifrar. Lo mediato y lo inmediato. Lo aparentemente abstracto y lo aparentemente concreto. Este entorno es simultáneamente universal y particular. En su relación con él, y en la naturaleza del lenguaje que emplea, el artista particulariza temas universales y en la medida en que trasciende temas particulares los universaliza. La conciencia del entorno va de lo personal sensible, lo ecológico a lo sociopolítico. Y en la nominación de lo divergente se va conformando una conciencia artística societaria, o sea, un lenguaje cultural."

## III

Es común escuchar una crítica al arte argentino como atento al mundo exterior. Sin embargo, no hay generación de pintores argentinos, por ejemplo, que no se haya planteado la preocupación por un arte nacional. Tal vez con una premura que llevaba a poner el coche delante del caballo, pero que significaba también una llamada de atención al contexto. Así señala José Emilio Burucúa: "Las artes tuvieron su primer historiador en nuestro país, Eduardo Schiafino, antes de finalizar el siglo XIX. De 1883 datan sus primeros apuntes sobre el arte de Buenos Aires, publicado en el periódico porteño *El Diario*, donde la narración de lo acontecido culmina en un reclamo dirigido a los plásticos para crear un arte nacional. Interesa destacar que esta articulación entre el conocimiento histórico de las artes y las operaciones de conformación de una identidad argentina habría de actuar a partir de entonces, y por más un siglo, como suerte de un bajo continuo de nuestra historiografía artística", dice él. Y yo digo y no sólo en la historiografía sino también en la conciencia artística, como un complejo de culpabilidad. Como que Schiafino era, ante todo, un pintor.

Una dialéctica permanente se estableció desde los años veinte, entre los partidarios de un arte de vanguardia internacional, y los partidarios de un arte auténtico nuestro. Oposición que en 1965, en mi libro *Antiestética*, clasificaba "como absurda por imposible, dado que trata de oponer cuestiones de distinto nivel. Se trata de enfrentar una verdad del arte en relación con el tiempo a otra en relación con el espacio. Cuando es un hecho real que el artista está emplazado en tiempo y lugar".

Aquel que se resiste a las vanguardias no es por conciencia nacional sino porque es un reaccionario. Y es así que un caricaturista hacedor de almanaques para una empresa, alejado de toda posición teórica, elaboró una de las imágenes más singulares del gaucho argentino y de sus paisajes. Me refiero a Florencio Molina Campos.

En sentido inverso, podemos dar el ejemplo de uno de los movimientos artísticos más originales que surgió en la Argentina y que sólo quiso estar en la dimensión temporal e internacional. Me refiero, al arte Madí, al Perceptismo y al arte Concreto-Invención, movimientos que surgieron en la mitad de la década del 40. A pesar de sus planteamientos formales, gran parte de sus integrantes eran militantes o simpatizantes del Partido Comunista. Hablando concretamente de uno de esos artistas, Raúl Lozza, Gabriela Siracusano dice: "Esta renovación en las búsquedas plásticas no estaba exenta de vínculos con la intención de una transformación de la realidad social, integrada a la realidad histórica, que buscaba escapar a la alienación del hombre moderno, lo cual significaba –cita a Loza– 'el respeto al hombre en su conocimiento de la realidad, impulsando su voluntad y su conciencia social de progreso y cambio'. Y Tomás Maldonado, uno de los líderes del grupo Concreto señalaba que 'el arte concreto, al contrario de lo que se cree que es un mero pasatiempo para unos pocos, está llamado a ser el arte social de mañana pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación de la vida'. La relación entre arte revolucionario y revolución social es una tradición desde los tiempos de Courbet, que se reformuló en la Revolución Rusa hasta que irrumpió el stalinismo. Y bajo esta perspectiva, en tiempos del Impresionismo, un testigo de la época afirmaba que 'si la revolución de 1793 (el año de la República) había cambiado política y socialmente el rostro de Francia, en cambio no había conseguido diferenciar a la pintura de la literatura. Es por ello –decía– que la revolución impresionista no es más que un episodio diferido de la revolución de 1793'." Es curiosa esta nivelación de la conciencia lingüística en el campo artístico a la conciencia revolucionaria en el campo social. Pero puede comprenderse si se tiene en cuenta lo que antes dije respecto de la relación dialéctica entre el campo de la "realidad-realidad" y el campo de la "realidad-ficción" donde reside el arte.

## IV

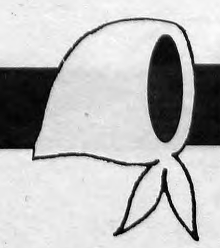
En este proceso dialéctico entre vanguardias y defensores de un arte nacional, que concebían más como un ideal a alcanzar que como una propuesta certera, se fueron dando alternativamente síntesis que marcan capítulos fundamentales de la conciencia artística nacional.

Así Xul Solar, al comienzo de las primeras vanguardias, formulaba un juego constructivo, pero con una conciencia de yuxtaposiciones que sólo un miembro de una sociedad elaborada por yuxtaposiciones puede tener. Y si era necesario referencias para que alguien no se equivocara, las banderitas argentinas abundan en su obra.

Otro ejemplo: Spilimbergo, tensionado entre su amor por el Renacimiento del país de sus ancestros y la modernidad poscubista, nos ofrece la visión consciente de la inmigración argentina. Pertenencia y ajenidad son las claves de su obra. En definitiva, un arte de la inmigración en un país de inmigrantes ¿no es un arte nacional? Berni tiene muchos elementos comunes con Spilimbergo, pero los más propios e interesantes son los que no tiene en común. Artista, militante político y pintor abierto a su tiempo y no sólo a él generacionalmente, sino incluso a los posteriores, va tomando conciencia del enmarañamiento crítico social argentino con el lenguaje pictórico apropiado para identificarlo. Es así que en los sesenta, el maestro se hace discípulo de los artistas mucho más jóvenes que proponían una libertad desconocida hasta entonces en la utilización de materiales y experiencias. Pero, para reconvertirse en maestro y señalarles un acto de conciencia del entorno. Berni, sin plantearse la cuestión del arte nacional, tan sólo enseñando a mirar el entorno con conciencia social y temporal, hizo una contribución fundamental en el proceso de una conciencia artística argentina. La actitud de conciencia social como tema en la pintura argentina tenía ya muchos antecedentes pero no constituía, pese a su gran dominio técnico, actos de lo que es señalado como conciencia nominativa. O sea, mostrar la sorpresa de encontrar una visión nueva sobre lo que ya creíamos entendido. Y es lo que hizo Berni. En el límite entre el siglo XIX y XX, artistas como Reinaldo Giúdice, Ernesto De la Cárcova, Eduardo Sívori y Pío Collivadino hicieron obra de contenido social claro y que aún subsisten en la memoria de lo que podríamos llamar el "cuerpo místico" del conjunto de los artistas, más allá de los tiempos, de la pintura argentina. Pero también es cierto que estas obras aparecen en ellas como temas entre otros y no como una óptica para asumir el entorno. Es la diferencia que existe entre ellos y Berni.

Pero también es claro que las condiciones temporales habían cambiado drásticamente. La conciencia del entorno, en una íntima relación forma-contenido, se había manifestado con anterioridad en dos artistas muy disímiles. Uno de Tucumán, Gramajo Gutiérrez, y otro de la Boca, Quinquela Martín. Son testimonios desde la experiencia de lo popular. El primero lo hace pese a una sólida formación en la tradición pictórica española, dándole lugar no sólo al tema sino a la sensibilidad de su pueblo. Curiosamente coincide con la revalorización del color en su capacidad adjetivadora, con las vanguardias de comienzo del siglo, pero con una valorización simultánea del dibujo en tanto descripción. El segundo, estibador en su juventud, nos da a pura materia y color, a pura sensibilidad, una imagen del puerto que paradójicamente salpicó sobre todo su barrio, la Boca. Las casas se pintaron con los colores de los barcos y él llegó a pintar hasta un trolebús con esos colores. El se basó en una tradición popular y, al mismo tiempo, se transformó en el gran animador para que esa tradición se convirtiese en un modelo de ver, interpretar y definir. La conciencia boquense se enunció a través de él.

Lo que hoy se llama "conciencia ecológica" tuvo su larval manifestación en numerosos paisajistas. Pero aquí debemos hacer una reflexión. Los primeros índices de una nueva sensibilidad se manifiestan a comienzos de siglo en la Argentina a través de algunos paisajistas: en particular Malharro. Pero el arquetipo del paisajismo argentino en la primera cuarta parte de este siglo está encarnado en la figura de Fernando Fader, de tradición impresionista, pero alemana y no francesa. Una de las características de este paisajismo, que tuvo numerosos adeptos, es el accidente. Son paisajes poblados de animales o cosas, a veces personas y sobre todo árboles o piedras. La inmensidad de la pampa los arredraba a los paisajistas de esa época. Así uno de ellos, Octavio Pinto, en 1926, en una conferencia titulada "El paisaje de los argentinos", tenía el coraje de se- ▶



# ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

ñalar: "Hemos heredado de los cronistas y descubridores, que venían como procesión de ciegos a la Nueva España, la visión del paisaje alterado por el quimérico sueño que los afiebraba. Paisaje con árboles de fruta de oro y tierras de esmeraldas y rubíes. Ese perpetuo contemplar una reminiscencia ha seguido velando la verdadera expresión de nuestro paisaje, y todos nosotros en una proporción imborrable, sin otra causa y fervor que lo explique, hemos emigrado para buscarlos hacia los aspectos de países en el que se reproducían sus ejemplares de cuentos de hadas y de historia fabulosa de las mil y una noches. Así es como, en una proporción mágica, curiosa, llena de enseñanzas a este respecto, fuimos a pintar el paisaje fantasmagórico de las Baleares, casi la totalidad de los pintores argentinos. Este paisaje de maravilla exterior, todo en superficie ajeno y huidizo, desvanecido ya en nuestro afán, es el justo precio de la herencia de sueños a los que me he referido", decía él. ¿Y qué pasa con La Pampa, cuyo "exceso de luz empalidece y decolora –como decía Pinto– el ambiente durante la mayor parte del día?". Sin embargo, Pinto en la conferencia apostaba a la llanura argentina "la que engrandecerá la obra de sus artistas con progresivo optimismo", decía él. La Pampa, cuestión casi metafísica, de difícil asunción. Las reflexiones que he leído justifican una evasión y enuncian una nostalgia. El progresivo optimismo anunciado, sin embargo, fue contestado por quienes veinte años más tarde se atrevieron con el tema relacionándolo con la soledad y hasta con la miseria. Desde perspectivas distintas Supisiche, Gambartes, Policastro son ejemplos.

Si la cuestión social, de una manera u otra, ha estado presente en el arte argentino desde esa época, hay que esperar hasta los sesenta y setenta para que también esté presente en lo político propiamente dicho. Sin embargo, la guerra de España y la Segunda Guerra Mundial habían sido asumidas en las pinturas de Raquel Forner y en los grandes críticos caricaturistas de la época.

El arte argentino va progresivamente entendiendo que tomar conciencia de algo no es una cuestión temática, solamente –el objeto-pretexto-reflexión– sino ante todo lingüístico, porque a través de la naturaleza, de los diferentes lenguajes artísticos se produce tal asunción. Así, a fines de los años cincuenta, surge Carlos Alonso, que en una clara posición política crítica, entrelaza en su obra la herencia de sus maestros con las experiencias de las vanguardias de los sesenta, replanteando la pintura figurativa y política, más allá de anécdotas directas.

## V

La generación del sesenta aparece, de hecho, en 1959. Año que comenzó, como todos, un 1º de enero, pero que tenía la excepcionalidad de que en esa fecha la Revolución Cubana había vencido y asumido el poder en La Habana. En la Argentina teníamos un presidente electo, Frondizi, elegido con el apoyo del partido mayoritario pero excluido. No dejaba, sin embargo, de ser el comienzo de un incipiente retorno a una real democracia. Se vivía un clima de posible futuro y, por consiguiente, el pesimismo estaba excluido. Pensar los sesenta desde los noventa es, ante todo, comparar el optimismo con el escepticismo. Pero era un optimismo a contrapelo: había que cambiar y este cambio se lo veía posible.

En el campo de las artes visuales en ese año de 1959 se manifiesta la irrupción de varios grupos de artistas: algunos con posiciones y enunciados claros al menos política o artísticamente, y otros grupos no tan claros en sus enunciados, pero con la necesidad de la manifestación gregaria. Algo así como decir, al enunciarse en conjunto, "aquí estamos, hágannos un lugar". Pero naturalmente los grupos enunciativos de una posición eran los que copaban el escenario. Y éstos eran dos muy disímiles, pero que se consideraban ambos como movimientos, justamente por ser tendencias enunciativas. Uno el movimiento Espartaco, liderado ideológicamente por Ricardo Carpani, planteaba una función revolucionaria del arte en el campo de la realidad sociopolítica. No hablaba de una revolución artística sino de un cambio revolucionario en la conciencia artística sobre la función social que debe cumplir eso que se llama arte. El idioma pictórico que proponían para tal fin partía de un antecedente claro, el movimiento muralista mexicano, pero con una interpretación singular de la iconografía visual. El realismo socialista de lamento y pobreza estaba excluido. El objetivo era la conciencia del poder revolucionario del pueblo. Así Carpani elaboró un logo de lucha social, el hombre todo músculo, contundente, capaz de llevar a cabo los cambios más drásticos tenía imagen y presencia. Se hacía por milagro de la ficcionalidad artística presente entre nosotros. Después, a los fines de los sesenta, en época del onganiato, cuando Carpani utilizando la posibilidad movilizadora de la gráfica, realizó afiches en donde sus gigantes gritaban "Basta". No había en él nada de llanto sino una amenaza revolucionaria. Recuerdo que en una oportunidad, frente a uno de esos afiches, oí decir a una gente que lo contemplaba: "¿Qué se va a venir ahora?". La conciencia ya no de contexto sino de la capacidad movilizadora de la clase obrera organizada era su objetivo.

Por el otro lado, el movimiento informalista inspirado en otros similares de Francia y España, y en menos medida en la Action Painting norteamericana, había también irrumpido en nuestro ambiente artístico, liderado por Mario Puccarelli y Alberto Greco. Pero fue este último el que le impregnó su espíritu cuestionador no sólo al grupo, sino también a casi toda esa generación que se enunciaba de tal manera que un formal informalismo –valga la paradoja– se convirtió en un real antiformalismo. Respecto de este antiformalismo he escrito en otra oportunidad: "Ser moderno para nosotros era estar abiertos al futuro, pero también a la red de enormes contradicciones existentes. Aunque nos olvidábamos de las propias, como por ejemplo tener éxito con la gente a cuyo gusto agredíamos. Si Marshal Berman señala que ser moderno es vivir una vida de paradojas y contradicciones, la Argentina constituía un ejemplo de modernidad y en esto no ha cambiado. Pero debe entenderse esta afirmación, sobre todo, en nuestra sociedad a la luz de otra del mismo autor. Luego de señalar al doctor Fausto de Goethe como portador de una cultura dinámica en el seno de una sociedad estancada y por ello desgarrado entre la vida interior y exterior sostiene: 'Pero su resonancia es más significativa en los países política y económicamente subdesarrollados'. Agrega más adelante: 'En el siglo veinte los intelectuales del Tercer Mundo, portadores de una cultura de vanguardia en unas sociedades atrasadas, han experimentado la escisión fáustica con especial intensidad'. Debido a que nuestra sociedad es particularmente paradójica por vivirse a sí misma envías de desarrollo, en especial en ese período, si bien nuestra modernidad no resplandecía, estallaba de ganas. Nuestra generación era moderna por vanguardista y vanguardista por antiformalista. Se oponía a lo que, según el crítico más lúcido de ese momento, Aldo Pellegrini, era la característica de nuestra clase dominante, la obsesión de buen gusto.

'La sociedad argentina, decía Pellegrini, ha estado dominada económica y culturamente por una clase terrateniente y ganadera que carece de una verdadera tradición cultural, pero que tiene apetencia de estar a la altura de los medios culturales europeos. Esta clase basa su condición de vida y su consumo cultural en la obsesión del buen gusto y a ella supedita todos los otros valores. Es necesario aclarar que para ella buen gusto significa lo atildado, correcto y mesura y nada tiene que ver ni con lo exquisito ni con lo refinado. Estos últimos conceptos, lo mismo que la originalidad, pasan los límites del buen gusto'. Por esto, desafiar los valores estéticos de esa clase no dejaba de tener, para nosotros, una connotación política, cosa que se hace clara a fin de la década de los sesenta. A una sociedad de apariencia había que desnudarla de esas apariencias."

*Así como ser artista en esta parte del planeta es muchas veces estar sometido por parte de una cantidad de gente del llamado "primer mundo", nosotros los porteños también incurrimos con los artistas de las provincias en la imbecilidad suprema de despreciar lo que se ignora.*

Es así que en 1961 se anuncia otro movimiento llamado Otra Figuración y después más conocido como Nueva Figuración, aun cuando ya se venía manifestando desde posiciones individuales desde 1959. A este grupo, al que pertenecí, junto con Deitra, De la Vega y Macció, tenía como proposición, con la experiencia de lo gestual y de la materia, superar el antagonismo figuración versus abstracción y aprovechar todas las experiencias de la modernidad que nos fuesen útiles, con gran eclecticismo y sin prejuicio alguno para asumir las divergencias contextuales, las tensiones societarias y el caos como valor gestativo. Más allá de nuestras obras particulares nuestra posición gravitó. En lo que a mí respecta sólo me animo a decir que la historia argentina, como experiencia, primaba en mi obra. Entonces, tanto aludiendo a las luchas del siglo pasado entre federales y unitarios como a la irrupción multitudinaria del peronismo. (Con un quiebre formal manifestativo de un quiebre esencial que este movimiento significó.)

La generación del sesenta se encontró, luego, en lo que respecta a la imagen pública, un tanto distorsionada después de la instalación del Instituto Di Tella en la calle Florida. Y el consecuente y paradojal papado dentro de las vanguardias de entonces de Jorge Romero Brest. Esto me ha llevado a afirmar numerosas veces que, en realidad, hay dos generaciones del sesenta. La propiamente dicha y la del sesenta y cinco o ditelliana que, sin embargo, se la considera generalmente como la típica del sesenta. El Di Tella se convirtió así, para muchos, como un templo para el desparpajo. Lo que llevó a decir a un artista de ese entonces: "No hay nada más absurdo que hablar de la vanguardia del Di Tella ya que es el lugar donde todo se vuelve institucional". Sin embargo, allí también se enunciaron en el contexto de las experiencias visuales, las primeras manifestaciones del fenómeno de la politización de las vanguardias en nuestro país, fenómeno que caracteriza los fines de la década del sesenta y comienzos de la siguiente. Así León Ferrari trató de exponer y le rechazaron por razones políticas su obra *La civilización occidental y cristiana* en la que sobre una reproducción de un avión de caza norteamericano había colocado un cristo de santería en clara alusión a la guerra de Vietnam. Allí comienzan a exponer los artistas que luego organizarían "Tucumán arde" con el objeto de llamar la atención sobre la situación de esa provincia como consecuencia de la quiebra de la mayoría de los ingenios azucareros. Fue esto un ensayo de trabajo interdisciplinario y con la colaboración de la CGT de los Argentinos, donde se realizó. También del Di Tella, aunque parezca paradójico, parten críticos tan crueles con su visión societaria como artistas que formularían su obra más representativa en las décadas subsiguientes: Juan Carlos Distéfano, Pablo Suárez y Oscar Boni.

## VI

La generación artística de los años 70 no llega realmente a poder en tanto tal a enunciarse en ese momento ahogada por la dictadura militar. Pero como se vio en el último septiembre en una muestra del Centro Cultural Recoleta, sobre el tema "La desaparición", algunos artistas de esa generación prenunciaron en sus obras lo que se venía. Recuerdo una escultura de Longhini de 1974 y unas obras conceptuales de Horacio Zabala. Son artistas de esa generación los que colaboraron con las Madres de Plaza de Mayo proponiendo y realizando las eficaces siluetas de los detenidos-desaparecidos. Esta generación del setenta, secretada en el interior y dispersa en el exterior, es la que va conformando el rostro del arte argentino a la caída de la dictadura en 1983. Por esto las generaciones del 70 y del 80 se funden. Algunos artistas a comienzo de los ochenta, aún bajo el gobierno militar, como el escultor Norberto Gómez, metafórica pero claramente realizó y expuso obra donde se refería de manera elocuente al imperio de la muerte que se vivía por medio, de la imagen de asado de tripas y huesos. Gómez había sido precedido por el ya mencionado Juan Carlos Distéfano y Alberto Heredia, ambos de la generación del sesenta pero que definen su obra en los setenta, en un camino renovador de la escultura a través de imágenes brutales de una época que cada día se hacía más brutal y con procedimientos inusuales hasta ese momento.

Así también podría señalar muchos otros artistas como los pintores Carlos Gorriarena –aunque de una generación mayor–. Diana Dowek y Marcia Schwartz y su particular conciencia de la marginalidad. Así mismo corresponde recordar la acción del grupo "Escombro" y muchos otros pero el tiempo no me lo permite.

Los años ochenta además se caracterizan por un fenómeno nuevo: la eclosión del arte femenino. Si antes había muy pocas mujeres participando en el mundo del arte, se cambia totalmente la situación. Las mujeres dominan la escena y, en consecuencia, la formulación de una conciencia de la condición femenina. No quiero dar nombres particulares de aquí en adelante a causa de la cantidad de gente y del proceso gestativo en que se encuentran. Sólo quiero indicar etapas de conciencia.

Y llegan los noventa. Un artista de los noventa ha dicho: "No me interesa nada que esté más allá de un metro en torno mío." Es la lógica de la globalización. Si ésta parte del supuesto del fin de la historia, ¿para qué seguir con la historia? Se impone una estética formalista y de mercado, centrada en la perfecta idealización de un producto elaborado conceptualmente y realizado pulcramente. Y es así, que para finalizar, que hago alusión a un artículo que salió hace unos meses en *La Nación*, firmado por Jorge López Anaya que, paradójicamente, tiene este título: "Una visión políticamente correcta". ¿Y a qué se refiere? Se refiere, justamente, a la voluntad de no hacerse cargo de las cosas. Dice él: "Es notorio que se trata de un arte conservador (él lo dice con elogio) que no va más allá de los límites del decoro y de lo políticamente correcto. Quizás esa estética es la única posible en una sociedad en la que no hay muchas voces discordantes y aun la subversión artística es sólo una curiosidad que completa el sistema. Es impensable que los artistas de los desencantados años noventa produzcan un arte como el de finales de los sesenta, cuando los creadores confiaban en el socialismo, la liberación de la sexualidad y el progreso ilimitado de las tecnologías. Hoy todos estos ítems están cuestionados y no parece haber ninguna plataforma en la que apoyar un arte transgresor y de denuncia. Por otra parte, es innegable el desencanto de los artistas por las supuestas esperanzas de cambio en que vive la sociedad actual". Y así sigue y da ejemplos. Naturalmente no menciona a los que lo pueden contradecir. Pero estoy de acuerdo en que no son mayoría. Pero que los hay, los hay. Y son muchos.

Como tengo que terminar, solamente diré que creo que a fines de los noventa ya se esboza un cambio de conciencia al respecto, una especie de estética de estética de la resistencia. Y como en el campo del arte todo es paradójico, tal vez ésta se haga también con muchos artistas que antes parecían haber asumido otras actitudes. Pero sobre todo creo, en lo que se refiere a conciencia de contexto, el particular espacio que irá ganando el arte de las provincias.

Pero así como ser artista en esta parte del planeta es muchas veces estar sometido por parte de una cantidad de gente del llamado "primer mundo", nosotros los porteños también incurrimos con los artistas de las provincias, en la imbecilidad suprema de despreciar lo que se ignora. Y en nuestro caso es aún mucho peor porque los europeos y los norteamericanos no tienen por qué preocuparse de nosotros, pero nosotros sí de nuestra dimensión de país, de nuestro cuerpo cultural que en gran parte ignoramos.